DIE ENTWICKLUNG DER CLAVIER-MUSIK VON BACH BIS SCHUMANN

Carl van Bruyck

Sammlung Musikalischer Vorträge.

No. 5

Die Entwickelung der Klaviermusik

von

Carl van Bruyck.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig
1879

Herausgeber Paul Graf Waldersee.

Die

Entwicklung der Clavier-Musik von Bach bis Schumann.

Von

Carl van Bruyck.

3.

Die Entwicklung der Clavier-Musik von Bach bis Schumann.*

Von

Carl van Bruyck

Unter allen Künsten ist bekanntlich die Tonkunst die einzige, deren Entwicklung zur höheren und selbständigen Kunst (nach der Vorstellung, welche wir jetzt davon besitzen) ganz und gar den neueren Zeiten angehört. Diese Thatsache der Geschichte, so wie die weitere, daß diese Kunst ihre höchste, reichste Blüthe auf deutschem Boden entfaltete, erscheint bedeutsam genug, doch ist hier nicht näher darauf einzugehen. Was selbst das hervorragendste, umfassendst gebildete Volk des Alterthums, die Griechen, an Musik besessen haben mochte (wir wissen sehr wenig davon), kann auf keine Weise mit jener Kunst verglichen werden, deren erste Keime sich in den sogenannten dunkeln mittelalterlichen Zeiten entwickelten, um im Laufe einiger Jahrhunderte zu dem Wunderbaum emporzuwachsen, welcher jetzt, tausendästig vor unseren erstaunten Blicken steht und, ein die Welt überschattender Weihnachtsbaum, mit Früchten aller Art behangen ist.

Die vielen Gattungen, welche die Totalität dieser Kunst umfaßt, sind, nach einer Eintheilung, welche von den Reproductionsmitteln herrührt, deren diese Kunst bedarf, um ihre Productionen

*) Dieser Essay bildete einen Vortrag, welchen der Verfasser im Horak'schen Musik-Institute in Wien abhielt.

zur äußeren Erscheinung gelangen zu lassen, in drei Classen zu rubriciren: in reine Gesang-, reine Instrumental-Musik und in solche, zu deren Ausführung sich das dem Menschen von der Natur verliehene (ob auch gleich erst durch Cultur ausgebildete) Instrument mit den von ihm erfundenen vereinigen muß.

Die Gesangmusik hat viel früher gewisse hohe Stufen der Entwicklung erstiegen, als die Instrumentalmusik — eine Erscheinung, welche durch wenig Nachdenken leicht begreiflich wird. Die Tonkunst hatte nämlich schon im sogenannten 16. Jahrhundert einen Gipfel der Vollendung erklommen, und zwar vornehmlich in Italien, der eigentlich als solcher von späteren Zeiten unerreicht, stehen geblieben ist; es haben sich neben jenem andere Gipfel gebildet, und es ist keine Frage, daß sich das Kunstelement in den späteren Jahrhunderten, vor allem in Deutschlands Gauen (Oesterreich natürlich, wie hoffentlich erlaubt ist, mit eingeschlossen) viel universeller und freier entwickelt hat, aber die Aussicht, welche man von jenem Gipfel aus genießt, ist eine so erhabene, wunderbare, daß, wer sie einmal genossen und durchempfunden hat, auch von den Dhawalagiris, welche sich später gebildet haben, so wie von den freundlichen Hügeln und Thälern, welche zwischen ihnen eingebettet liegen, gern auf der mehr oder minder zusammenhängenden Bergkette zu jenem und dem Bergstock überhaupt, welchem er angehört, wieder zurückkehrt.

Die Musik stand als Kunst aber in jenen Jahrhunderten — bis zum 17., in dessen Beginn auch die eigentliche Entwicklung der Oper fällt — fast ganz und gar im Dienste der Kirche, wie alle Kunstentwicklung in ihren Anfängen eng mit dem religiösen Cultus zusammenhängt, welcher in einer derselben, der sogenannten „bildenden“, sogar deren schlechthin vollkommenste, reifste Frucht zeitigte. Die großen Componisten des 15., 16., selbst noch die mehreren des 17. Jahrhunderts hatten alle ihre Kunstthätigkeit größten Theils der Kirche gewidmet. Im Chorgesang zeigt jene Epoche ihre eigenthümliche Größe und Schönheit. Was die Instrumentalmusik in jenen Zeiten hervorbrachte, kommt der Kunstbedeutung nach neben jenen großartigen, herrlichen, wenn auch innerhalb enger Stilgrenzen sich bewegenden Schöpfungen gar nicht in Betracht. Instrumente wurden zwar vielfach auch in jener Zeit schon zur Begleitung des Chorgesanges gebraucht, aber meist ohne selbständige Bedeutung

wie diese selbst noch in Händels Oratorien-Werken gering ist, und ein Zusammenwirken mehrerer Instrumente zu einem höheren musikalischen Kunstwerke war noch unbekannt.

Erst, als sich die Tonkunst mehr von der Kirche emancipirte, erst als der Bühnen- und mit ihm der Solo-Gesang sich entwickelte, ungefähr um diese Zeit auch begann erst die Instrumentalmusik ihre Blüthen zu treiben, welche dann zu so erstaunlichen Früchten reifen sollten.

Ein einziges Instrument hat eine Literatur älteren Datums aufzuweisen, welche auch heute noch von künstlerischer Bedeutung ist, nämlich die Orgel, die ja eigentlich gar nicht als ein Einzelinstrument, sondern als ein wahres Pandämonium von unter einander zu einem einheitlich zusammenwirkenden Organismus verbundenen Pfeifen-Instrumenten erscheint. Es ist natürlich, daß in jenen Zeiten unter allen Instrumenten die Orgel die größte künstlerische Bedeutung behauptete, denn da die Kunst überwiegend im Dienste der Kirche stand, so erscheint schon darum begreiflich, daß demjenigen Instrument die meiste Cultur gewidmet wurde, welches ja sogar in der Kirche seine einzige räumliche Stätte fand. Die Orgel hatte auch, als Instrument, bereits einen hohen Grad der Ausbildung erlangt, als das Clavier noch in den Windeln der Kindheit lag, das heutige „Pianoforte“ aber noch gar nicht geboren war, welches seinen Namen eben daher empfing, weil sich auf demselben der Ton in allen beliebigen Stärkegraden erzeugen läßt, was auf den alten Clavieren oder „Claveeins“, welche so wenig wie die Orgel ein crescendo und decrescendo gestatteten, gar nicht möglich war. Orgel und Clavier (oder Pianoforte) sind bekanntlich die einzigen beiden Instrumente, welche für sich allein genügen, um ein vollkommen in sich abgeschlossenes musikalisches Kunstwerk zu vollkommener äußerer Erscheinung zu bringen. Darum ist auch ihr Studium das belohnendste, für Musikbildung wichtigste, so wie ihre Literatur die bei weitem künstlerisch reichhaltigste. In letzterer Beziehung hat freilich das Clavier und neuere Pianoforte die Orgel bei weitem überflügelt, eine natürliche Folge der ganzen Kunstentwicklung, welche (wie dies im Laufe der Zeit allemal und überall geschieht) den strengen Ernst, die Richtung auf das Feierlich-Erhabene, welche die früheren Stufen der Kunst charakterisirt und für welche die Orgel eben als das weitaus angemessenste Kunst-In-

strument erscheint, immer mehr abstreifte, eine natürliche Folge davon, daß das Pianoforte, nachdem es einmal erfunden und im laufenden Jahrhundert zu seiner hohen Ausbildung gelangt war, eine unvergleichlich größere Spielfülle, die Möglichkeit der feinsten Nüancirungen des Anschlages darbot und allen Ausdrucksweisen der neueren Kunst (welche sie freilich zum Theil geradezu hervorrief) mehr oder minder gerecht zu werden vermag, während die Orgel ihrer ganzen Natur nach um so mehr auf eine engere Sphäre beschränkt bleiben muß, je mehr sie stilgerecht behandelt wird, und die Vielseitigkeit des Ausdruckes, welche dem Pianoforte gestattet ist, niemals erreichen kann.

Nach diesen einleitenden Vorbemerkungen, welche nicht wohl zu umgehen waren, wende ich mich nun zu meinem eigentlichen Thema, der Entwicklung der Claviermusik von Sebastian Bach, jenem Großmeister der Kunst, welcher in sich allein die Entwicklung ganzer Jahrhunderte zusammenfaßte und noch unermeßlich steigerte, bis zu Robert Schumann, dem genialsten Repräsentanten der jüngsten Kunstepoche, um dieselbe im Umriß zu charakterisiren, so weit dies in den sehr engen Grenzen einer einzigen Vorlesung überhaupt ausführbar sein wird.

Die Geschichte jeder Kunst zeigt in ähnlicher Weise gewisse Formentwicklungen, wie sie die Naturgeschichte auch erkennen läßt, nur daß in jener der Entstehungs- und Auflösungsproceß unendlich rascher verläuft, als in dieser. Gewisse Formen bilden sich und erreichen einen Höhepunkt der Entwicklung, dann verlöschen sie oder lösen sich auf und es treten, aus denselben Elementen gebildet, neue Formen an ihre Stelle. Innerhalb dieser wechselnden Formen kommt zugleich auch der ganze künstlerische (ja allgemein menschliche) Empfindungs- und Ideengehalt der jeweiligen Epoche — so weit eine solche sich mehr oder minder scharf abgrenzen läßt — zum Ausdruck, doch wird dieser letztere, je weiter die Kunst fortschreitet (in einer auf- und niedersteigenden Spirallinie!), immer mehr individualisirt, während auf den älteren Stufen die Meister der Kunst verhältnißmäßig nur geringe individuelle Unterschiede zeigen, ganz so, wie auf früheren, einfacheren Bildungsstufen der Menschheitstypus überhaupt weniger variirend erscheint. Alle frühere Kunstbildung zeigt eine gewisse Härte, denn sie ringt noch mit dem Material, während sie zuletzt, wenn dieses völlig weich und flüssig

geworden ist, so daß es alle Eindrücke annimmt, in üppiger Weichheit hinschmilzt. Die Phantasie wie die Empfindung erscheinen in den früheren Kunstepochen nach gefesselt durch die strenge Arbeit, welche der Verstand zu leisten hat, als welche die ganze Künstlerkraft in Anspruch nimmt, bis endlich das gesammte Kunstmaterial jene Weichheit erlangt hat, daß dem begabteren Künstler die Bildung der Formen zum bloßen Spiele wird. Nun erst entwickelt die Phantasie ihre Vollkraft und wird der eigentlich treibende Factor in der Kunstgestaltung, um zuletzt zur Ueberherrschaft zu gelangen und in ihrer Gluthitze alle Formenstrenge, welche gleichwohl das Fundament aller echten Kunst bleibt, in ihrem Schmelztiegel aufzulösen.

So wie nun dies (im großen Ganzen betrachtet) der Entwicklungsgang aller menschlichen Kunst zu sein scheint, so muß dieses Phänomen sich nothwendig auch auf dem engeren Kunstgebiete, von welchem ich hier zu sprechen habe, nachweisen lassen.

Als der Hauptrepräsentant der älteren Claviermusik erscheint ohne weiteres und unbestritten Sebastian Bach, jener ganz außerordentliche wunderbare, man möchte sagen fabelhafte Künstler und Genius, der durch seine Productionen — wahre Riesenwerke — fast alles in tiefen Schatten stellt, was vor und neben ihm auf deutschem Boden geschaffen wurde, und man kann sagen, daß, wer seine Werke studirte, ziemlich die Summe und Quintessenz von allem in sich aufgenommen hat, was bis zu ihm deutsche Kunst zu leisten vermochte. Der eigentliche Schwerpunkt von Bachs riesiger, phänomenaler Kunstthätigkeit liegt zwar freilich nicht in seinen, obgleich sehr zahlreichen und überaus gehaltvollen, hochbedeutenden Clavier- und reinen Instrumentalwerken überhaupt (das Clavier war auch zu seiner Zeit noch ein gar dürftiges Instrument), sondern in seinen (meist kirchlichen) Cantaten, deren er ungefähr 200 geschrieben, seinen großen Passionsmusiken, Motetten und, wie ich noch hinzufügen möchte, seinen beispiellos großartigen Orgelwerken, aber auch auf jenem Gebiet steht er, wie schon gesagt, im Ganzen und Großen erhaben über Alles da, was vor und neben ihm geschaffen wurde. Auch diese Werke werden, wenn auch Einzelnes in ihnen veraltet erscheint (was indessen in den Cantaten z. B. gleicher Weise der Fall), ihren unermeßlichen Kunstwerth so lange behalten, als es überhaupt eine musikalische Kunst geben und die Fähigkeit, sie zu schätzen und zu begreifen, erhalten bleiben wird.

Es versteht sich, daß auch auf diesem Gebiet schon vor Bach viel Treffliches und Bedeutendes geleistet worden war (wie er z. B. auch in der Cantate in einem Onkel, Christian Bach, schon einen sehr bedeutenden Vorläufer hatte), denn nie vermag auch der größte Genius eine in sich vollendete Kunst ganz ex ovo zu erschaffen, sondern, wo wir irgend eine Kunst auf einer bedeutenden Stufe erblicken, dürfen wir zuversichtlich annehmen, daß ihr schon eine längere Entwicklung vorangegangen ist, wenn uns auch gar nichts darüber bekannt sein sollte. So überragt ja auch Shakespeare z. B. als dramatischer Dichter bei weitem alles, was in den neueren Zeiten, zumal auf britischem Boden, an dramatischen Productionen zu Tage getreten war, doch hatte er schon einige sehr bemerkenswerthe, ja bedeutende Vorgänger, welche, so sehr er sie überholte und so völlig genuin sich der innerste Kern seiner doch ganz unvergleichlichen Zauberwerke darstellt, nicht ohne Einfluß auf seine Entwicklung geblieben sein werden. Aber ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich behaupte, daß man zur Noth getrost alles ignoriren könnte, was vor und neben Bach an Claviermusik (unserem speciellen Thema) producirt wurde, und man wird doch aus seinen Werken allein einen Vollbegriff von dem damaligen Stande der ganzen Kunstentwicklung erhalten haben — und noch einiges, was nämlich dem Bachschen Genius ganz und gar eigenthümlich, darüber. Man mag irgendwo ein einzelnes Moment noch prägnanter ausgebildet finden, wie sich dies allenfalls z. B. von den Productionen behaupten ließe, die uns von Domenico Scarlatti, von Couperin und einigen anderen überliefert sind, man mag die „Suiten", welche wir von Händel besitzen (der übrigens bekanntlich seine ihm ganz eigenthümliche Größe im Oratorium besitzt), den Bachschen gleichstellen, schwerlich aber wird man behaupten und nachweisen können, daß die Bachschen Clavierwerke (und hier spreche ich jetzt nur noch von diesen) im Ganzen und Großen an Kunstbedeutung von irgend welchen seiner Vorgänger und Zeitgenossen übertroffen, oder auch nur erreicht worden sind.

Die Instrumentalmusik hat eigentlich bisher nur zwei große Kunstformen entwickelt, nämlich die sogenannte Suite und die Sonate. Das Concert gehört wesentlich auch der letzteren Kunstform an und unterscheidet sich von derselben fast nur durch seine besondere Stileigenthümlichkeit, die es auch mit sich bringt, daß es nur aus drei

sogenannten „Sätzen“ zu bestehen pflegt, nicht, wie die Sonate gewöhnlich, aus vier. Die sogenannte „Phantasie“ (keineswegs etwa erst eine neuere Erfindung, sondern auch schon bei Bach vorkommend — man braucht nur an das großartige Beispiel der „chromatischen Phantasie“ zu erinnern) giebt schon durch ihren Namen zu erkennen, daß sich in ihr der Componist von jener größeren Formenstrenge, an die er sonst mehr oder minder gebunden ist, bis zu einem gewissen Grade dispensirt (der zweite Theil der vorgenannten Bachschen Phantasie freilich besteht aus einer — Fuge so strenger, abgemessener Form, als der große Meister nur irgend eine componirt hat). Ich spreche hier zunächst und zumeist nur von den größeren Kunstformen, an welchen sich die eigentliche Kunstentwicklung vollzogen hat, und sehe von den zahlreichen kleineren Formen, von welchen ich nur noch die Variation speciell hervorheben werde, vorläufig und in gewissem Sinne ab. Ich könnte und möchte insofern auch von der Fuge Umgang nehmen, als diese Form nicht der Instrumentalmusik allein eigenthümlich ist, sondern eben so sehr in der Vocalmusik zur Anwendung kommt. Doch muß ich ihrer noch ausdrücklich gedenken, nicht nur, weil sie eine der höchsten (zugleich strengsten) Kunstformen überhaupt ist, sondern auch, weil gerade in ihr Bach das Allerunvergleichlichste geleistet hat, weil er gerade darin, man möchte fast sagen ganz einzig, eine „Specialität“ ist und auf diesem Gebiet (um mich „weltausstellungsmäßig“ auszudrücken) gewissermaßen »hors de concours« steht, etwa wie (in gewissem Sinne!) Beethoven in der Symphonie, Schubert im Liede, Shakespeare im modernen Drama („modern“ gegenüber der Antike!), Walter Scott im Romane.

Die „Suite“ ist eine Kunstform, welche sich im Laufe des 17. Jahrhunderts, vielleicht auch schon etwas früher, ausgebildet hat. Eigentlich fühlt man sich fast versucht, sie gar nicht für eine Kunstform im höheren, strengeren Sinne gelten zu lassen — jedenfalls steht sie in dieser Hinsicht weit gegen die später entwickelte „Sonate“ zurück — denn im Grunde besteht sie nur aus einer Reihe (einer Suite) kleinerer Tonstücke, welche meist aus alten Tänzen entstanden sind (bekannt unter den Namen: Allemande, Sarabande, Gigue, Lourè, Bourrée u. a. m.) und natürlich auch deren Rhythmus beibehalten haben, doch so weit durch Kunst idealisirt erscheinen, daß sie mehrentheils den realen Tanzwünschen und -Bedürfnissen unserer

Vorfahren so wenig genügt haben würden, als dies bei unseren Sonate-Menuetten und Kunst-Walzern oder -Ländlern der Fall zu sein pflegt. Jedenfalls aber zeigt diese erste größere, weiter angelegte, obwohl noch uneigentliche, jedenfalls noch sehr unvollkommne Kunstform den ursprünglich nahen Zusammenhang aller Instrumentalmusik, wie einerseits mit dem Gesang, so anderseits mit dem Tanz. Jene kleinen Tanzgebilde aber, welche man je fünf bis sechs zu einem quasi-Ganzen zu verbinden pflegte, zeigen noch bei weitem nicht jene künstlerische Durchbildung, jenen reichen Bau, welcher die größeren „Sätze“ der späteren Sonate auszeichnet, noch auch jenen inneren organischen Zusammenhang, welcher die Meistergebilde der letzteren Gattung charakterisirt, zumal die aus Beethovens hohem Geiste hervorgegangenen. Im größten Nachtheile aber steht die Suite gegen die spätere Sonate dadurch, daß alle Einzelsätze, aus welchen sie zusammengesetzt ist, aus der gleichen Tonart spielen und so den reichen Modulationswechsel ganz entbehren lassen, welcher unsere Sonate, wie im Ganzen, so auch in den einzelnen Theilen auszeichnet. Bei alledem enthalten aber die Bach'schen, wie auch die ihnen ziemlich ebenbürtigen Händel'schen Suiten eine Fülle der köstlichsten Gebilde. Eigentliche Fugen kommen in ihnen nicht vor, doch bedient sich Bach auch in ihnen, wie es eben der damalige allgemeine Kunststil mit sich brachte, vielfach der fugirten Form. Viele Stücke finden sich aber auch hier von der einfachsten Structur, von dem anmuthigsten melodischen Reiz, von einer bezaubernden und, wie insbesondere in den Sarabanden, tiefen Empfindung, so von dem ergötzlichsten, hinreißendsten Humor — wie überhaupt, um dies gleich vorweg zu bemerken, Bach nächst Beethoven der größte Humorist auf musikalischem Gebiet ist (welche Seite vielleicht an ihm noch am wenigsten allgemein erkannt sein möchte) und die alte Wahrheit bestätigt, daß den tiefernstesten Naturen gemeiniglich auch die reichste Fülle jener erquickenden Gottesgabe innezuwohnen pflegt, wofür wir ja auf poetischem Gebiet ein so illustres, weithin leuchtendes Beispiel an Shakespeare haben.

Eigentlich hätte ich noch eine Kunstform neben der Suite und Sonate zu nennen gehabt, welche historisch zwischen diesen beiden einzuschalten wäre und der späteren Sonate schon etwas näher steht, im Ganzen aber doch noch entschieden mehr dem Suiten-Geschlecht beizuzählen ist, nämlich die sogenannte Partite, deren wir auch

mehrere von Bach besitzen, welche an Großartigkeit die Suiten vielleicht noch überragen, und aus denen allen sich eine Blumenlese der allerherrlichsten Tongebilde zusammenstellen ließe.

Vollends in seiner ganzen Großartigkeit und nie wieder, auch nur von fern, erreichten Meisterschaft erscheint Bach (was seine Clavierwerke betrifft) in seinen berühmten 30 Variationen und seinem noch berühmteren, unter dem Namen des „wohltemperirten Claviers" weltbekannten Fugen-Sammelwerke, welches bekanntlich in zwei Theilen je 24, durch Präludien eingeleitete Fugenstücke in sämmtlichen Dur- und Molltonarten enthält und als ein Unicum in der gesammten musikalischen Kunstliteratur dasteht. Ich kann es mir füglich ersparen, zum Ruhme dieses erstaunlichen Doppelwerkes noch etwas weiteres beifügen zu wollen, und habe dies übrigens meinerseits schon in einer größeren, speciell diesem Werke gewidmeten Schrift gethan, welche vor 12 Jahren als Buch im Verlage von Breitkopf und Härtel erschien. Bach ist (natürlich immer im Ganzen und Großen gesprochen und ohne den Meisterschöpfungen früherer wie späterer Zeiten im mindesten zu nahe treten zu wollen) als Fugencomponist so einzig und in gewissem Betracht unvergleichlich hors de concours, wie Beethoven (im gleichen Sinne nur und mit der gleichen Einschränkung sei es gesagt) als Sonaten- und Symphonien-, Schubert als Lieder- und „Ballong" Mozart als Opern-Componist; und es ist dasselbe Merkmal (zugleich eines der allerhöchsten Schöpferkraft), welches die genannten Luminaren der Tonkunst auf diesen Gebieten in gleicher Weise charakterisirt, daß jede ihrer Schöpfungen auf den bezeichneten Gebieten vollständig individualisirt erscheint, so daß keine der anderen gleicht (nicht nur in Bezug auf die äußeren Formen, sondern auch den inneren Geist) und jede, mit verschwindenden Ausnahmen, sich als ein besonderer, deutlich unterschiedener Organismus repräsentirt. Wer eine Vorstellung davon erhalten will, welch eine Fülle des reichsten, bewegtesten Phantasie-, Geistes- und Gemüthslebens die immer noch häufig für starr und trocken gehaltene Fugenform in sich aufzunehmen vermag, der kann und wird sie bei nur einiger Empfänglichkeit aus dem Studium dieses unvergänglichen Werkes gewinnen, — in welchem sogar auch, so wenig man es erwarten möchte, nicht selten der große Humorist das Wort ergreift. Freilich hat dieses Studium, wie immer es betrieben werden möge,

seine Schwierigkeiten und setzt eine bedeutende, sowohl theoretische wie praktische Vorbildung voraus. — Genau genommen, ist dieses Werk zwar eigentlich gar nicht den Clavierwerken und deren Literatur einzureihen, wenigstens insofern nicht, als Bach bei der Conception desselben schwerlich speciell an die Ausführung auf dem „Clavecin“ gedacht hat. Vielmehr erscheinen diese zwei-, drei-, bis vier- und fünfstimmigen Fugen ganz ideal gedacht (mit den ihnen vorangehenden „Präludien“ ist es freilich ein anderer Fall) und könnten dieselben eben so wohl und insofern noch besser von Geigen-Instrumenten ausgeführt werden, als eine so strenge Sonderung der einzelnen, ganz streng geführten Stimmen am Clavier nahezu unmöglich ist, jedenfalls, wenn jede Stimme einem besonderen Instrument zugetheilt wird, besser zur Erscheinung kommt und dann die praktische Ausführung auch nicht so großer Schwierigkeit unterliegt, als dies bei der Clavier-Ausführung der Fall ist, welche, wenigstens im gebundenen Stile, geradezu virtuose Ausbildung voraussetzt, hinsichtlich der praktischen Ausführung schon darum, weil sie nicht nur einen hohen Grad der Geläufigkeit, vollkommene Unabhängigkeit der einzelnen Finger, sondern, bei der überreichen Polyphonie des Satzes und den durch dieselbe herbeigeführten Verschränkungen, oft die allerkünstlichste Fingersetzung verlangt, von den weiteren und höheren künstlerischen Anforderungen zu schweigen, welche deren vollkommner, ja selbst nur mittleren Anforderungen genügender Vortrag bedingt. (Schon Mozart hatte, wahrscheinlich von dieser Erkenntniß geleitet, einige dieser Fugenstücke für Geigen-Instrumente übertragen, und ich bin diesem Beispiele auch gefolgt, indem ich acht derselben in solchem Arrangement in dem Breitkopf-Härtelschen Verlage erscheinen ließ.)

Und so wie dieses Fugenwerk, allgemein anerkannt, als ein Unicum in der gesammten musikalischen Kunstliteratur dasteht, als ein unvergängliches Denkmal eines Riesengeistes, welchem die verwickeltsten Toncombinationen zu einem leichten Phantasiespiel wurden, so darf man (im Ganzen) kühn auch jenes vorgedachte Variationenwerk, ob dem Großen und Herrlichen unbeschadet, was durch spätere Meister in dieser Form geschaffen wurde, als ein solches Unicum ansprechen. Ein großer Theil dieser Variationen ist in mehrstimmiger Canonform gearbeitet, und zwar, ganz in der Manier Bachs, der, wie kaum ein zweiter, Goethes Forderung „gebt ihr euch

für Poeten „so commandirt die Poesie“ zu erfüllen vermochte), durch alle Intervalle von der Prime bis zur Decime. Und bei der staunenswerthen Kunst, mit welcher diese Gebilde ausgeführt sind, zugleich welche Leichtigkeit, die all den Kunstaufwand kaum bemerken läßt, welche Grazie, welch lebendiger, überquellender Geist, welch tiefe Empfindung! Dieses Werk ist zugleich eines der schönsten, der klangschönsten des erhabenen, wundersamen Meisters. Denn um dies Eine hier noch auszusprechen: reine Schönheit, sinnliche Klangschönheit ist sonst eine der Qualitäten, welche den übrigens so erstaunlichen, gewaltigen, vielfach auch hinreißenden und bezaubernden Schöpfungen dieses unvergleichlichen Genius verhältnißmäßig am seltensten innewohnt. Der unbeschreiblich hohe, innige und tiefe Genuß, welchen sie gleichwohl (dem Empfänglichen!) gewähren, ist oft mehr noch intellectueller, spiritueller Art und das tiefste Gemüth berührend, als daß das Ohr auch durch jenen reinen Wohlklang erfreut würde, der allein aus dem Gleichgewicht aller Kunstfactoren entspringt, während in Bach im Ganzen und Großen doch noch das technische Moment überwiegt, wenn auch in der durchgeistigtsten Form, und seine Lust am Technischen, am rein musikalischen Gestalten einer-, sein hoher, gewaltiger Ideenschwung andererseits ihn, wie es übrigens auch der Standpunkt der ganzen damaligen Kunstbildung mit sich brachte, für jene sinnliche Klangschönheit, welche uns zugleich in den Werken seiner großen Nachfolger entzückt, noch minder empfindlich machte.

Ich habe, nachdem ich von der Suite, der Partite, der Fuge und Variation gesprochen (was natürlich alles nur flüchtig vorübereilend geschehen konnte), noch einige Worte über die Sonate und das Concert zu sagen, deren Betrachtung uns zugleich unmittelbar zur nächstfolgenden Kunstepoche hinüberführen wird.

So wie der Name jener früher ausgebildeten Kunstform, der Suite, auf französischen, so scheint der Name der späteren Sonate auf italiänischen Ursprung hinzudeuten. In der That sind die hervorragendsten Claviercompositionen, welche wir von italiänischen Tonsetzern der Bachschen Epoche besitzen, die des Domenico Scarlatti, auch schon als Sonaten bezeichnet, ohne gleichwohl dem Geist, Stil, der ganzen Form und Structur nach nur die mindeste Aehnlichkeit mit jener Kunstform zu besitzen, welche seit der Haydn-Mozartischen Epoche für den Begriff der Sonate maßgebend geworden

ist. Es sind großentheils geniale (aber einsätzige) Compositionen, in denen meist ein feuriger (zu kühn verwegener, selbst übermüthiger, nur zu oft bis zu possenhaften musikalischen Späßen hingerissener, oft aber auch sehr zarter) feiner Geist waltet, welche für jene Epoche eine auffallende, auch vereinzelte und bemerkenswerthe Erscheinung bilden (wie sie damals auf deutschem Boden nicht hätte zu Tage treten können) und die, vermöge ihrer Eigenthümlichkeit und ihres im Einzelnen bleibenden Kunstwerthes, zu dem Wenigen gehören, was sich aus jener Epoche an italiänischen Kunsterzeugnissen dieser Gattung im Curse erhalten hat.

Der Name „Sonate" scheint bei seiner Entstehung gar keine charakteristische Bedeutung gehabt zu haben, sondern nur erfunden worden zu sein, um im Allgemeinen, und ohne damit irgend eine bestimmte Form festzusetzen, Instrumental- von Gesang-Compositionen zu unterscheiden. So finden wir z. B. auch bei Bach ganz kurze (oder aber höchst meisterliche) Clavier-Compositionen — deren ich noch gedenken werde — als „Symphonien" bezeichnet. Und so begegnen wir bei Bach auch einer nicht unbeträchtlichen Zahl von Werken — und zwar bedeutenden, welche er Sonaten überschrieben hat: sechs für Clavier und Violine (welche wohl unter allen die höchste Stelle einnehmen möchten), eben so viele für die Violine und das Violoncell allein (besonders die ersteren höchst bemerkenswerth), mehrere für die Orgel, auch für die Flöte und Viola di gamba mit Clavier. Aber auch diese Sonaten, obwohl mehrsätzig, unterscheiden sich von der Suite nur erst durch die geringere Zahl von Sätzen (zwei Allegro und ein Adagio) und durch den im Ganzen ernsteren, strengeren Stil, indem in ihnen durchaus der polyphone, meist fugirte Stil vorwaltet und die leichtere Tanzform ausgeschieden erscheint. Aber im Bau sind auch diese Sonaten von der späteren Kunstform noch ganz verschieden und ihre einzelnen Sätze haben, wie in der Suite, noch alle die gleiche Tonart.

Bezüglich der Concerte Bachs, deren wir sowohl für das Clavier, wie für andere Instrumente besitzen, unter welchen das in D moll das mächtigste, jedenfalls bekannteste sein dürfte, wäre im Allgemeinen nur das bereits Ausgesprochene zu wiederholen.

Ich gedenke daher schließlich nur noch einer Serie von 30 kleinen Claviercompositionen, welche Bach unter dem Titel: „Inventionen" und „Symphonien" hinterlassen hat, weil sie Bach

wahrscheinlich zu dem bestimmten Zweck geschrieben, daß sie seinen Schülern zum Unterricht dienen sollten, wie selbst die vorerwähnten sechs Partiten, die doch in ihrer völlig freien, rein künstlerischen Gestaltung nicht die mindeste Absicht eines Schulzweckes errathen lassen, unter dem so höchst bescheidenen Gesammttitel „Clavierübung" zusammengefaßt sind. Von jener Compositionsserie sind die sogenannten „Inventionen" rein zwei-, die „Symphonien" rein dreistimmig geschrieben, meist in contrapunktischem, ja fugirtem Stil, und insbesondere die letzteren (vielleicht des reicheren „Zusammenklanges" willen „Symphonien" genannt) wahre Cabinetsstücke an feiner, geistvoller, von allen Musen und Grazien inspirirter Arbeit. Ich erwähne ihrer nur noch, weil sie, nebst den Partiten und einem Concert, welches unter dem Prädicat des „italiänischen" bekannt ist und vor allem ein besonders bemerkenswerthes, wundervolles Adagio enthält, auf welches ich noch zurückkommen werde, von Bach in derselben ausdrücklichen Absicht geschrieben scheinen (obwohl deren Tendenz höchstens in den „Inventionen" bemerklich hervortritt), zu deren Erfüllung spätere Autoren ihre besonderen Etüden-Werke (zu deutsch: Studien) verfaßten, die aber meist ihre pädagogische Bestimmung ziemlich unverkennbar an der Stirne tragen und vielfach außer dieser gar keine anderweitige künstlerische Bedeutung haben.

Es ist bekannt, daß Sebastian Bach, den man, Alles in Allem, und soweit es rein musikalisches Gestaltungs-, insbesondere Combinationsvermögen betrifft (aber beileibe nicht in dieser Richtung allein!), den gewaltigsten Tonmeister aller Zeiten nennen kann, die Epoche des sogenannten strengen, contrapunktischen Stiles, welche im 17. Jahrhundert auch in Italien bereits ihrer Auflösung entgegen gegangen war, ganz eigentlich abschließt, und zwar in der denkbar großartigsten Weise. Die Tonkunst trat, unter dem Einflusse der veränderten allgemeinen Geistesrichtung, wie schon bemerkt, immer mehr aus dem Dienste der Kirche heraus, und in wie fern sie auch in demselben verblieb, ging ihr doch jener hohe Ernst und strenge Sinn, von welchem die früheren Meister erfüllt waren, immer mehr verloren. Zugleich erschöpfte sich auch die Lust an dem Toncombinationsspiel als solchem, man strebte freierer Bewegung und Gestaltung zu. Bach selbst stand schon mit seinem hohen, tief ernsten, gewaltigen, vom lautersten, sowohl Künstler- als Menschengeist erfüllten Streben in seiner Zeit und auf deutscher

Erde eigentlich ganz vereinsamt da. Auch erwarb er sich bei allem hohen Ruhm, der ihn zwar schon im Leben umgab, doch bei weitem nicht die Popularität, welche andere, im Vergleich zu ihm sehr untergeordnete, obgleich sonst bemerkenswerthe Tonsetzer, wie Telemann und der Operncomponist Hasse, gewonnen. Man kann im Allgemeinen und Großen die Bachsche urdeutsche Kunst als den höchsten Triumph des christlichen Geistes bezeichnen, welcher in diesem erhabenen Genius in seiner ganzen Reinheit und tief innerlichen Schönheit lebte.

Es ist ein interessantes Factum, daß auf die veränderte Gestaltung, welche die Tonkunst, insbesondere die Instrumental- und Clavier-Musik, von welcher allein ich hier zu sprechen habe, ein unmittelbarer, leiblicher Nachkomme Bachs, einer seiner zahlreichen, von ihm sämmtlich für die Kunst bestimmten und gebildeten Söhne, Ph. Emanuel Bach, großen Einfluß hatte. Zwar scheint eigentlich auf einen anderen dieser Söhne, den unglücklichen Friedemann (der gar kein „Friedensmann" war), von welchem wir unter anderem höchst anziehende, tiefsinnige, sogenannte „Polonaisen" besitzen (bei welchem Namen man freilich in keinerlei Sinne an derartige Musik denken darf, wie wir sie aus Chopins Polonaisen kennen), mehr von dem gewaltig strebenden Geist des großen Vaters übergegangen zu sein, als auf den durchaus zarten, soweit ich urtheilen kann, und, wenigstens im Verhältniß zu dem felsensprengenden Sebastianschen Feuergeist, sogar etwas schwächlichen Emanuel. Aber dieser, von einem festeren, gehalteneren Charakter, als sein etwas wirrer Bruder ist, wie ethisch, so auch künstlerisch in sich zu reinerer Vollendung gekommen und indem er, mit glücklichem Talent, eine neue Richtung einschlug, deren Elemente zwar überall schon vorbereitet lagen (insbesondere auch durch Kuhnau, den Amtsvorgänger Sebastian Bachs an der Thomasschule zu Leipzig), wurde er für die weitere Kunstentwicklung von größerer Bedeutung, insbesondere auch dadurch, daß zu allererst durch sein Streben der jugendliche Genius Haydns inspirirt wurde, welcher auf der von jenem eingeschlagenen Bahn sich zu einem so großen Künstler entwickelte, und den man im Allgemeinen als den „Vater" der neueren, außer ihm selbst Mozart und Beethoven als Hauptrepräsentanten umfassenden Kunstperiode bezeichnen dürfte, obgleich Haydn selbst in seiner liebenswürdigen und pietäterfüllten Weise noch in späteren Jahren

zu äußern pflegte: „er (nämlich Emanuel) ist der Vater und — wir — sind die — Buben“. Nicht er also wollte als der Emanuel oder Immanuel der neuen Kunst gelten, sondern jenem vindicirte er diesen Ruhm.

In der That nähern sich die liebenswürdigen, trotz ihres überwiegenden Rococcharakters auch heute noch werthvollen und beachtenswerthen „Sonaten“ Emanuel Bachs schon mehr der uns heute dem Begriff nach geläufigen Gestalt, die aber doch ihre letzte formelle Ausbildung erst durch Haydn erlangte und dann von diesem selbst, zuletzt aber von Beethoven mit immer höherem, freierem und mächtigerem Geist erfüllt wurde.

Wie im 17. Jahrhundert die „Suite“, so wurde nun im 18. die „Sonate“ die in der Instrumental-, speciell Clavier-Musik vorherrschende größere Kunstform. Auf eine Schilderung, Charakterisirung derselben gehe ich hier nicht ein, weil sie ja, wenigstens der Vorstellung nach, allgemein bekannt, weil eine solche in zahlreichen theoretischen Schriften und Werken (z. B. in Dommers „musikalischem Lexikon“) ausführlich gegeben, zudem aus den vorliegenden Werken durch Analyse ziemlich unschwer zu abstrahiren ist. Nur so viel muß ich hier bemerken, daß nun in dieser neuen Kunstform die streng contrapunktische Arbeit mehr zurück-, dagegen die freimelodische Erfindung mehr hervortritt, daß der polyphone dem homophonen Stil, die contrapunktische der harmonischen Behandlung weicht und das große Kunstgesetz des Contrastes nicht nur in der Ausgestaltung und reicheren Modulation der einzelnen Sätze, deren die Sonate gewöhnlich vier zu zählen pflegt, sondern auch in dem Wechsel der (natürlich verwandten) Tonarten in denselben zur Geltung kommt. Dadurch wird der Phantasie, dem Gestaltungsvermögen größere Freiheit und ein viel weiterer Spielraum gegeben, ja das seelische Gemüthsleben, das sich ja auch in Tönen ausdrücken will, wie das mehr geistige Ideenleben kann jetzt erst, nicht mehr eingezwängt in die engeren Schranken der früheren Kunstart, voll austönen und -schwingen. Die Formen werden im Ganzen weiter und breiter, im Einzelnen weicher, geschmeidiger, — schöner, der die Tongebilde durchdringende Geist nimmt einen immer freieren, kühneren Schwung und Flug, die rein musikalische Arbeit und Gestaltung wird in den höchsten Productionen dieser neuen Kunst, obgleich sie nicht minder groß, nur etwas andersartig ist,

und immer doch die Hauptsache wenigstens das Fundament bleibt kaum mehr bemerkt und beachtet, weil nun die Formen ganz zum Ausdruck des seelischen und geistigen Lebens geworden sind, da sie früher noch all zu sehr für sich selbst zu gelten strebten. Im großen Ganzen erscheint daher wirklich, unbeschadet der besonderen Vorzüge, welche anderen, früheren, gebundeneren Formen, insbesondere der Fuge eigen sind, die Sonate als die höchste, reichste und reifste Kunstform, welche die Instrumentalmusik bisher entwickelt hat. Und in ihrem vollen Glanze zeigt sie sich in den Werken Beethovens, welcher die große Kunst-Neuschöpfung, die Haydn begonnen hatte, erst mit titanischer Kraft zu Ende führte — wobei ich nochmals erinnere, daß, wenn man von Beethovens Sonaten-Schöpfungen spricht, freilich zunächst an seine Clavier-Sonaten gedacht wird, daß aber alle seine Duos, Trios und Quatuors bis zu den Symphonien derselben Kunstgattung angehören, indem ihr formeller Bau sich in den Grundzügen durchaus gleicht und nur das verschiedene Material, für welches der Künstler arbeitet, gewisse besondere Stileigenthümlichkeiten bedingt, so daß z. B. ein Quartett für Streich- oder Bogen-Instrumente oder eine Orchester-Symphonie immer, ceteris paribus, eine reichere, strengere Polyphonie zeigen wird, wie eine Solo-Clavier-Sonate. Diese Sonate, von der Clavier-Solo-Sonate bis zum Concert und der Symphonie, bildete nun etwa ein Jahrhundert lang den Mittelpunkt der Kunstthätigkeit auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und ihr entschieden größter Repräsentant ist Beethoven geworden, um den herum sich die anderen in diesem Kunstfache hervorragenden Meister gruppiren lassen. Hier kann indessen fernerhin nur noch von der Claviermusik speciell gesprochen werden.

Was zunächst Haydn und Mozart betrifft, die ja gern mit Beethoven zusammen genannt und mitunter auch als Meister der „Wiener Schule“ bezeichnet werden, so ist zu bemerken, daß ihre Clavierwerke zwar auch viel des Schönen, Trefflichen, mitunter sogar Bedeutenden enthalten (es sei beispielsweise von den Schöpfungen des letzteren nur auf seine A moll-Sonate, C moll-Phantasie, G moll-Quartett, mehrere seiner Concerte hingewiesen), daß aber, was diese beiden großen Meister an Claviermusik schufen, im Ganzen für ihre außerordentliche Kunstthätigkeit doch nur als von untergeordneter Bedeutung erscheint. Besonders ist dies von Seite Haydns

der Fall, der selbst nur ein mäßiger Clavierspieler war, während Mozart den bedeutendsten Virtuosen seiner Zeit beigezählt werden konnte. Auch fand Haydn das Instrument selbst, welches damals noch nicht so sehr Mode-Instrument geworden war, noch in einer dürftigeren Gestalt vor als sein mehrere Decennien später auf die Welt- und Kunst-Bühne getretener großer Nachfolger. Sein Hauptaugenmerk war dem Orchester zugewendet, welches ihm vor allen seine neuere (nicht neueste) Ausbildung verdankt, daher es begreiflich ist, daß das damals noch so klangarme Clavier seine Künstler-Phantasie nicht in gleichem Maße reizen konnte, welche dagegen im sogenannten Streich-Quartett und der Orchester-Symphonie die allerherrlichsten Blüthen entfaltete.

Dagegen ist hier aus der im Ganzen noch vor Beethoven liegenden Periode wenigstens noch ein Meister-Künstler zu nennen, nämlich Clementi, der in vielen seiner sehr zahlreichen Sonaten die Spielsätze des Instrumentes schon in einem hohen Grad entwickelt und der, wohl noch in höherem Grade selbst Virtuos, als Mozart, diesen auch lange überlebend, in dieser von ihm, so viel mir bekannt, fast ausschließlich gepflegten Kunstform (der Clavier-Solo-Sonate) viel ungemein Feines, Reizendes, Liebliches, Geistvolles, mitunter in seiner Art geradezu Unvergleichliches geschaffen hat, wofür ich hier nur ganz summarisch die zwei Sonaten in C und jene in D dur (in der 64 Sonaten umfassenden Breitkopf und Härtelschen Ausgabe mit Nr. 40, 53 und 55 bezeichnet) als Beispiele anführe, die jeder Clavierspieler, nebst so manchen anderen, in seinem Repertoire haben sollte. Ueberwiegend war die Phantasie dieses Künstlers dem Anmuthigen, Feinen, Zarten und Launigen zugewendet. Aber auch eine leidenschaftliche Ader pulsirt in seiner Musik, die ihn zuweilen auch dem Großartigen zustreben und sich zu mächtigerem Ausdruck steigern läßt, wie in seiner H moll-Sonate (Nr. 57), theilweise auch in der »Didone abbandonata« überschriebenen Sonate in G moll (Nr. 64). Mehrere seiner Adagios sind von einer ganz bezaubernden Innigkeit, ja ergreifend tiefem Ausdruck. Seine Form ist knapp, präcis, und gerade auch in dieser Beziehung können seine Werke großentheils als classische Muster gelten. Dabei aber darf anderseits nicht verhehlt werden, daß dieser Meister in seinen Arbeiten sehr ungleich ist und eine große, vielleicht sogar die größere Anzahl seiner Sonaten als ziemlich schwache

flüchtig hingeworfene heute allerdings nicht mehr lebensfähige Producte erscheinen, neben welchen aber jene anderen Kinder echter, genialer Inspiration, in um so glänzenderem Lichte strahlen und um so mehr gepflegt zu werden verdienten.

Freilich die Krone von allem, was in der Instrumental- und speciell Claviermusik seit Bach überhaupt, zumal aber in dieser Kunstform geschaffen worden, bilden im Ganzen und Großen die Werke Beethovens, jenes musikalischen Kunst-Heroen, welchen Hans von Bulow einmal mit einem zwar überschwenglich klingenden, aber doch nicht ganz unglücklich gewählten Ausdruck den „incarnirten Musikgott" nannte und auf welchen ein Cornelius (der große Maler nämlich) mit den bewundernden Worten hinwies, „das war ein Künstler", ein Wort welches in all seiner Schlichtheit aus solchem Munde doch so viel zu bedeuten hatte, als wenn Napoleon I. nach einer Unterredung mit Goethe diesen seiner Umgebung mit der Aeußerung vorstellte: voilà un homme. Die ganz incommensurable Größe charakterisiren zu wollen, welche die Kunst Beethovens während seines, ungefähr drei Decennien umspannenden Schaffens vor den Augen und Ohren der staunenden Welt entfaltete, wäre eine hier ganz unmöglich zu erfüllende Aufgabe, deren bloßen Versuch ich mir aber auch glücklicher Weise um so mehr ersparen kann, als dies in zahllosen Schriften und Werken bereits geschehen ist, zu welchen hie und da ein Scherflein beizusteuern mir wohl auch im Laufe des Lebens gegönnt gewesen ist. Es muß hier genügen zunächst auszusprechen, daß nach und nächst den Werken Bachs die Beethovenschen das Hauptstudium aller derjenigen bilden müssen, welche durch das Studium des Clavierspieles Kunstbildung zu gewinnen wünschen und einen Drang verspüren, das Edelste und Höchste in sich aufzunehmen, was die Kunst auf diesem Gebiete hervorgebracht hat.

Um aber doch ein Hauptmoment hervorzuheben, auf welchem diese ganz überschwengliche Größe Beethovens beruht, die, sehr bemerkenswerther Weise, von fast allen Parteien, in welche das musikalische Leben heut zu Tage beinahe eben so sehr gespalten ist, wie das politische, anerkannt wird, so ist es seine (relative) Universalität, also genau dieselbe Eigenschaft, welche auch den größten Dichter der neueren Zeit, Shakespeare, und den zweitgrößten, Goethe, charakterisirt und dieses Genius-Trifolium zu einer wahren Leuchte

eines ganzen — man möchte jetzt mitunter fürchten, bereits wieder im Entschwinden begriffenen — Zeitalters machte. Diese (ich wiederhole relative) Universalität, welche alle Töne der Menschenbrust umspannt, von den zartesten bis zu den gewaltigsten und erschütterndsten, welche die ganze Scala menschlichen Empfindens, soweit es sich in Tönen zu offenbaren vermag (und in welcher Kunst offenbarte sich dieses mächtiger und inniger!), durchwandert, welche uns bald ein liebliches Idyll vorzaubert, dann wieder ein Gemälde des kühnsten Humors entwirft (den Beethoven in allen Nüancen beherrscht), um uns darauf wieder in die höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der Tragik zu heben und zu versenken, die uns bald mit dem Unschulds-Auge der Kindheit anlächelt, um bald wieder im Sturme dämonischer Kräfte und Mächte einherzubrausen, deren Geister aber doch immer durch Kunst gefesselt bleiben!), die sich bald in die Volksseele versenkt und mit innigem Behagen deren schlichteste Weisen nachsingt, dann wieder, wie in dem Liederkreis „an die entfernte Geliebte", zu den sublimsten Höhen der Empfindung emporsteigt, die uns im „Fidelio" in himmlischen Lauten das Lied der wandellosen Treue, wie im Adagio der neunten Symphonie das Lied der weltumspannenden Liebe gesungen hat, diese Urkraft, welche mit Riesenarmen das Mark der Erde, zu Tönen krystallisirt, in sich gesogen hat, um dann, in beispielloser Welt-Entfremdung im Aether seligster Selbst-Auflösung (wie ich sagen möchte) zu verdämmern, diese harmonische Stimmung, welche alle positiven Ideale der Menschheit (die ja so deutlich durch seine Tonwerke hindurch schimmern) mit liebender und ehrfurchtsvoller Inbrunst umfaßt und doch auch wieder mit weltvernichtendem Humor über sie hinwegsteigt, diese ganz ungeheure und nie sonst wieder, auf keinem Gebiet, in dieser Fülle, diesem Maße einem Menschengeist verliehen gewesene Proteus-Kraft, der ein eben so gigantisches, völlig unerschöpfliches rein musikalisches Erfindungs- und Gestaltungs-Vermögen zur Seite stand, diese überschwengliche Kraft und Fülle also, diese Harmonie zwischen den äußersten Gegensätzen ist es, auf welche ich, bei Betrachtung, oder eigentlich nur Erwähnung der Werke Beethovens den Nachdruck legen möchte, denn ein irgend näheres Eingehen auf dieselben muß ich mir hier natürlich versagen.

Es gilt, im Ganzen und Großen, von Beethovens Werken genau dasselbe, was man auch an denjenigen Shakespeares hervorge-

hoben hat und im Allgemeinen auch von jenen Goethes gesagt werden kann, daß keines seiner Werke dem anderen gleicht, jedes, natürlich mehr oder minder, immer von einem besonderen Mittelpunkte aus seinen Zauberkreis beschreibt. So ist dies denn gleich auch der Fall mit fast all seinen Clavier-Solo-Sonaten-Schöpfungen, wenn man wenige derselben ausscheidet. Sie stehen im Ganzen und Großen sowohl vom allgemein idealen, poetisch-künstlerischem, wie rein musikalischem Standpunkt aus ohne Vergleich erhoben da über allem, was auf diesem Gebiete von früheren oder späteren Meistern geschaffen worden, sie bezeichnen die höchste Vollendung dieser Kunstgattung, zu welcher sich die Productionen Haydns und Mozarts, natürlich auch jene Clementis auf diesem Gebiet im Ganzen nur als Vorstufen verhalten, so wie Bachs großes, wiederholt genanntes Fugenwerk (mit Inbegriff aller dieser Kunstform angehörigen Schöpfungen) als der höchste Canon dieser Kunstgattung erscheint. Und dasselbe gilt auch, ich brauchte dies nicht erst hinzuzusehen, von all seinen Duos, Trios, Quatuors, nicht minder von seinen Concerten, unter welchen ich das Clavierconcert in Es eben so, wie das Violinconcert als das höchste Ideal dieser Gattung bezeichnen möchte.

Die Form der Sonate (in all ihren Abzweigungen) hat sich unter Beethovens Händen nicht wesentlich gegen diejenige verändert, welche sie durch seine großen Vorgänger erhielt, er hat dieselbe nur durch die gewaltige Seele, die er ihr einhauchte, mächtig erweitert, so sehr, daß dieselbe von seinen ersteren Werken dieser Gattung bis zu seinen letzteren im Ganzen immer gewachsen ist, bis der ungeheure Inhalt, mit welchem er sie erfüllte, in einigen der letzteren, wie der mit opus 106 bezeichneten Riesen-Claviersonate und der weltberühmten, ganz vereinzelt dastehenden, sphynxartigen neunten Symphonie endlich wirklich sogar alles künstlerische Maß überschritt (wenigstens in den Finalsätzen), die schon wie Vorboten der Anarchie erscheinen, welche später in die Kunst eingebrochen ist. Ich hebe nur noch diese weit ausgedehnten, von den mächtigsten Athemzügen geschwellten Adagios hervor, deren seelenvoller Innigkeit in diesem ganzen Kunstgebiete, um das Geringste zu sagen, nur Weniges verglichen werden kann. Auch das Scherzo, welches Beethoven meist an die Stelle des früheren Menuett setzt, muß ich noch speciell erwähnen, da diese Ausdrucksform ganz als ein Product des Beetho-

venischen Genius erscheint, in welcher man ihm, dem Unnahbaren auch fast noch weniger als im Adagio einen von fern ebenbürtigen Rivalen zur Seite setzen kann.

Und noch ist eine Form zu nennen, welcher Beethoven die höchste Vollendung gegeben hat, nämlich die Variation, die er — sowohl in seinen größeren Werken, wo dieselbe nur als integrirender Theil eines größeren Ganzen erscheint, wie in einigen selbständigen Werken dieser Gattung — mit einem Erfindungsreichthum ausstattet und mit einer Freiheit behandelt, welcher sich auch nur Weniges in den Werken seiner großen Vorgänger (abgesehen von dem erwähnten gewaltigen Variationenwerke Bachs) vergleichen läßt, einer Freiheit, die freilich in den 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli schon fast zur Willkür wird, die aber in den Variationen über ein Thema aus der Sinfonia eroica vielleicht das edelste, genialste, glänzendste Werk dieser Gattung hervorgebracht hat, das überdies auch wegen seiner schon fast ganz „modernen", virtuosen Behandlung der Claviertechnik bemerkenswerth erscheint.

Unter den Componisten dieser Periode dürften in dieser Kunstgattung zunächst noch als die bemerkenswerthesten und einflußreichsten hervorzuheben sein Hummel, Cramer und Field. Es sind dies gleichmäßig keine „Genien", aber sehr große Talente, jeder mit besonderen Vorzügen ausgestattet. Am bedeutendsten möchte unter ihnen der Erstgenannte erscheinen, der aber zugleich durch seine Richtung auf das Aeußerliche, den Effect, durch die Einführung eines gewissen Neu-Rococo in die Kunst, durch das Ueberwiegen der, wenn auch von feinem musikalischen Geschmack eingegebenen Phrase in seinen Werken, bei dem großen Ansehen, in welchem er (und im Uebrigen mit Recht) stand, viel zu dem Verderbniß beitrug, in welches die Kunst bald nach Beethovens Tod verfiel, und das man im Allgemeinen als die Herrschaft des Virtuosenthums bezeichnen kann. Hummel war selbst ein vielbewunderter Virtuos, und seine Werke sind, bei allem Reichthum des musikalischen Fonds, aller Tüchtigkeit und Gediegenheit der (nur häufig in der formellen Gestaltung etwas weitschweifigen) Arbeit, doch meist zu sehr, zu absichtlich und bemerkbar darauf angelegt, die technische Kunstfertigkeit des Spielers zur Geltung zu bringen, um an ihnen eine ganz reine künstlerische Freude haben zu können. Dies ist selbst bei denjenigen Werken der Fall, welche sich bis heute am meisten im Curse

erhalten haben: dem großen Septett in D moll und den beiden großen immer noch beliebten Concerten in A und H moll, es beeinträchtigt auch die künstlerische Wirkung einer sonst in großen Zügen angelegten Arbeit, wie die Sonate in Fis moll, dagegen erscheint vielleicht am mindesten von diesem ästhetischen Schatten (der vielleicht selbst ein wenig aus ethischen Regionen herüber spielt) verdunkelt die sehr schöne, fast in den edeln Conturen eines griechischen Tempels angelegte vierhändige Sonate in As dur. Bei alledem behaupten doch auch die vorgenannten geist- und geschmackvollen Arbeiten, welchen ich noch etwa die Solo-Sonaten in D (mit einem sehr originellen Scherzo und prächtig gearbeitetem Finale), in Es und F moll, die Phantasie in Es dur, wie die Trios in E und Es dur beifügen möchte, ihren nicht zu unterschätzenden, heute wohl wie es scheint etwas zu gering geachteten Kunstwerth. Man möchte Hummel fast unseren musikalischen Wieland nennen, mit welchem er auch (als Hofcapellmeister in Weimar) gleiche Lebensluft athmete. Bekanntlich hat Hummel auch sich durch Abfassung einer Clavierschule verdient gemacht, welche, wie auch Clementi's »Gradus ad Parnassum«, noch vielfach zur Basis des Unterrichts genommen wird.

Auch Cramer hat, wie bekannt, ein Studienwerk (Etuden) geliefert, deren erstere Theile einen gewissen musikalischen Werth glücklich mit dem technisch-pädagogischen Zwecke verbinden, welches in den späteren Theilen minder der Fall ist. Sogar lebt er in dem Andenken der jetzigen clavierspielenden Generation fast nur noch durch eben diese Etuden fort, und man weiß kaum mehr, oder beachtet es nicht, daß wir von diesem sehr begabten Autor eine ganze Reihe von Concerten besitzen, welche ich theilweise den vorgenannten Hummelschen nicht nur gleichzustellen geneigt bin, sondern in mancher Beziehung denselben noch überlegen erachte, indem zwar auch in ihnen, wie es diese Kunstform ihrer praktischen Bestimmung nach fast unvermeidlich mit sich bringt, die Phrase sehr überwuchert, die mir aber bei ihm noch durchgeistigter erscheint, als dies vielfach doch in Hummels Werken der Fall ist. Fast nur allein Beethovens Genius vermochte auch dieser Klippe beinahe gänzlich auszuweichen. Auch einige ganz köstliche Sonaten und kleinere Claviercompositionen, wenig mehr gekannt, besitzen wir von ihm, welche mitunter einen Ton anschlagen, der fast an Schumann erinnern könnte. Wäre in der musikalischen Literatur irgend der Brauch heimisch

wie in der poetischen, so müßte eine neue Ausgabe der Werke dieses Autors sehr willkommen erscheinen, jedoch nur in sorgfältiger Auswahl, da allerdings unter seinen Arbeiten, mit welchen er später immer mehr der Mode und dem Gelderwerb huldigte, sich mehr noch als bei Clementi viel des Schwachen, ja Ungenießbaren, in selbstgefälliger Eitelkeit oder nur aus sehr äußerlichen Absichten flüchtig Hingeschriebenen befindet.

Field endlich, welcher auf seine Zeitgenossen den meisten Einfluß als ausübender Virtuos hatte, theilt mit Cramer insoweit das gleiche Schicksal, als sein Name fast nur noch in Verbindung mit den niedlichen (sogenannten) Notturnos erscheint, welche er selbst so unvergleichlich gespielt haben soll und die allein eine neuere Ausgabe erlebt haben. Niemand mehr aber, zum Theil freilich unter dem überwältigenden Eindruck, welchen Beethovens Schöpfungen hinterlassen haben, von seinen ungleich bedeutenderen, im Einzelnen oft geradezu genial ausgeführten Sonaten spricht, und auch ein so brillantes Werk, wie sein Es-dur-Concert, welches Schumann entzückte (und meine Wenigkeit auch), ziemlich vergessen scheint.

Und was ich hier von Field bemerkte, wäre auch von einem andern zeitgenössischen Componisten, von Tomaschek, zu sagen, in dessen Sonaten für den, der sie beachten wollte, mancher kleine köstliche Schatz zu heben stünde, wie nicht minder in vielen seiner sehr zahlreichen kleineren Compositionen, deren sich auch nur ein sehr geringer (und, wie mir scheinen will, nicht durchaus der werthvollste Theil) über dem Ueberschwemmungs-Niveau erhalten hat, in welches einmal, aus freilich ziemlich begreiflichen Ursachen, aber doch sehr entgegen der Erhaltungskraft, welche die Productionen der poetischen Muse behaupten, der unermeßlich größere Theil auch des Besseren, ja selbst Besten der musikalischen Literatur nach einiger Zeit zu versinken pflegt.

Von noch höherer Begabung als die eben Genannten war C. M. Weber, wenn auch mehr auf anderem Gebiet, nämlich dem der Oper, auf welchem er geradezu Epoche machte, während er als Instrumental-Componist keine gleich hervorragende Stelle einnimmt. Aber seine Clavier-Sonaten sind doch, wenn sie auch nicht das classische Gepräge der Beethovenschen an sich tragen, als höchst geistvolle, reizende, liebenswürdige Compositionen hervorzuheben, in welchen derselbe Feuergeist pulsirt, der den Componisten des „Freischütz“, „Oberon“ und der „Euryanthe“ durchdrang. Seine

kleine, geniale Tondichtung „Die Aufforderung zum Tanz“ ist bis heute ein Lieblingsstück der clavierspielenden Welt geblieben und gibt der modernen „Bravour“, wie auch die Sonaten, schon ziemlichen Spielraum, so daß eine überfirnissende Bearbeitung derselben, wie sie neuerlich von Tausig gegeben wurde, überflüssig, ja verwerflich erscheint.

Aber noch ein anderer Genius wurde in dieser Epoche, gerade an der Grenzscheide der beiden Jahrhunderte der Welt geschenkt, in seiner Art ein nicht minder erstaunliches Phänomen wie nur etwa ein Sebastian Bach, dem er an ursprünglichem Ton-Genie völlig gleichsteht, wenn sich dieses auch in ganz anderer Richtung entfaltete und in den großen Formen der Instrumentalmusik nicht die reine Kunstvollendung erreichte, welche seine großen Vorgänger als „mustergültige“ Typen dieser Kunstgattung erscheinen läßt, sonst aber ein in dem wunderbarsten Glanze schimmerndes Meteor. Ich spreche nämlich von Franz Schubert, dem geliebten, in seiner Art auch völlig unvergleichlichen Tondichter, dem einzigen unter den unsterblichen, der auch seine physische Geburtsstätte in Wien selbst hatte, wo man ihm auch zuerst von allen ein Denkmal errichtet hat, an einer Stelle, wie dieselbe nicht glücklicher gewählt werden konnte. Denn als ein blühender Garten voll der mannigfachsten duftversprühenden Gewächse erscheinen seine Schöpfungen, und in eben einem solchen Garten thront nun der Liedergott im Abbild, umblüht von Floras reizenden Kindern, umschwärmt von munterem Vogelgesang. Ich ahme Bulows vorhin gedachtes Beispiel nach und ereire diesen meinen besonderen Liebling auch zum Gott, da wir aber in Beethoven, dem sich ja der Herrliche selbst stets aufs bescheidenste unterordnete, schon den „incarnirten Musikgott“ besitzen, so mag er unser „Liedergott“ heißen, Apollo neben Jupiter. In der That wird ja auch, wenn man die Ueberfülle der Productionen überblickt, welche dieser Geist in unerschöpflicher und kaum begreiflicher Triebkraft während eines so kurzen Erdenlebens aus sich hervorbrachte, der höchste und reinste Preis im Ganzen und Großen immer seinen Lieder-Schöpfungen zuzuerkennen sein, denn auf diesem Gebiet erscheint er ganz eigentlich als bahnbrechend und schlägt er, im Ganzen und Großen, jede Concurrenz, selbst die des größten unter seinen Nachfolgern, Robert Schumanns.

Aber Schuberts Phantasie war so unermeßlich reich, keiner

unsere Ton-Heroen hat eine reichere besessen, daß sie sich unmöglich in einem verhältnißmäßig so engen Bette, wie es die Liedercomposition darbietet, ausleben konnte, sondern nach allen Kunstformen ausgriff, welche er rings um sich in Uebung fand.

Da ich nun aber hier hauptsächlich nur von der Claviermusik und deren Entwicklung zu sprechen, da ich mich überdies aus Rücksichten der Zeit aufs äußerste zu beschränken habe, so kann ich mir nur noch wenige Worte über Schuberts Claviercompositionen gestatten. Sie sind zahlreich und werthvoll genug, daß sie beinahe für sich allein schon genügten, ihrem Autor, der kaum das Jünglingsalter überlebte (was bei Beurtheilung seiner Kunstthätigkeit immer wohl zu erwägen), den Ruhm einer starken Productivität einzubringen und ihm eine glänzende Stelle in der Kunstliteratur zu sichern — ob sie gleich in der fast unübersehbaren und, wie gesagt, für ein Product kaum zehnjähriger Thätigkeit überhaupt schwer faßbaren Masse seiner Hervorbringungen beinahe verschwinden. Ich hebe unter diesen nur die zehn Solo-Clavier-Sonaten heraus, die Phantasie in C, die beiden Trios in Es und B, unter den vierhändigen die „Lebensstürme“, das Divertissement hongroise, die Märsche und Tänze, von seinen sonstigen kleineren Tongebilden die Impromptus und »moments musicals«. Fast ausnahmslos begegnen wir in fast allen den genannten Werken dem tiefsten, zartesten Gemüth und einer überaus reichen, üppigen Phantasie, einer Phantasie, deren überquellende Ueppigkeit der jugendliche Tondichter nur schwer in jene wohlgemessenen Schranken einzudämmen vermochte, welche die musikalischen Formengesetze, und nicht die bloß conventionellen, fordern, um in uns den Eindruck jener geschlossenen künstlerischen Einheit zu erwecken, welche den Werken Beethovens, insbesondere denen seiner mittleren Periode, bei allem Reichthum der Ideen, bei aller Pracht und Weite des Baues in so unvergleichlicher Weise innewohnt. Am herrlichsten, weil durch solche ästhetische Uebelstände am mindesten getrübt, erscheint daher auch hier Schubert in den kleineren Gebilden, wie den vorbezeichneten, und in mehr rhapsodischen Compositionen, wie dem „Divertissement hongroise“, in welch letzterem Werke speciell der den Puszta-Klängen innewohnende melodische und rhythmische Zauber zu so künstlerisch-genialer, pracht- und klangvoller Erscheinung gebracht worden ist, wie in keinem zweiten, anderen Werke denn auch Liszts Ungarische Rhapsodien

dürfen, obwohl nach Seite der Technik und des Talentes eine glänzende Arbeit, nicht mit ihm verglichen werden).

Märsche oder und Tänze (ich meine die „deutschen Tänze“ und die »valses nobles«) von einer so genialen Erfindung und in welchen die diesen Formen wesentliche rhythmische Bedeutung mit so urkräftigem Behagen hervorträte, besitzt außerdem die ganze musikalische Literatur nicht mehr, oder doch wenigstens nicht all zu viele — Die vorgenannte, von Liszt bekanntlich auch dem Orchester zugeeignete Phantasie in C (ein Product noch seiner früheren Jugend) erscheint als ein Prototyp für den brausenden Ungestüm dieses hochgenialen Geistes, der ihn leider nicht selten, wie auch hier, auf labyrinthische Irrwege und zu wahren Ungeheuerlichkeiten hinriß. Der hohe Werth und Reiz der erwähnten Sonaten und Trios aber beruht im Ganzen mehr auf der Schönheit einzelner Theile, dem Melodienfluß, der sie durchströmt und den wunderbaren (insbesondere auch harmonischen) Details der Ausführung, als wehrentheils) auf der eigentlichen „Composition“, welche, wie gesagt, in ihrer luxurirenden Weitschichtigkeit zu oft die fest in sich geschlossene Kraft vermissen läßt. Ich möchte, wie Hummel unseren musikalischen Wieland (und Beethoven etwa unseren musikalischen Shakespeare), so Schubert unseren musikalischen Walter Scott nennen. In diesen beiden Genien bemerken wir die gleiche, fast grenzenlose Fülle der Einbildungskraft, mit welcher die Unfähigkeit einer strengen Concentration nahe zusammenhängt. Beider Productionen charakterisirt diese frühlingsartige, blühende Jugendfrische, durch welche auch eben diese beiden Dichter (lange Zeit wenigstens¹) vor allem das Entzücken der Jugend gewesen sind. Hiermit muß ich, von der Zeit gedrängt, von diesem Wunder-Genius schon Abschied nehmen.

Ziemlich am Schlusse des dritten Decenniums dieses gegenwärtigen Jahrhunderts hatten diese beiden großen Genien, Beethoven und Schubert, ihre Künstlerlaufbahn vollendet. Ein volles Jahrhundert lang hatte sich die musikalische Kunstbewegung, seit Haydn von einem neuen Punkt aus beginnend (der freien Entwicklung des melodisch-harmonischen Stiles) größtentheils auf süddeutschem, speciell österreichischem Boden, noch specieller innerhalb der Capitale, in welcher wir uns hier versammelt befinden, vollzogen. Die beiden hervorragendsten Meister dagegen, welche dieselbe weiterführen und, von ihrem Genius geleitet, in neue Bahnen zu lenken bemüht sind,

Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann gehören wieder dem Norden an. Sie trafen die Kunst, wie sie geübt wurde, im Allgemeinen in einem Zustande der Verflachung und Entartung an, unter deren Einfluß schon Beethoven und Schubert gelitten hatten, und gegen welchen der letztgenannte, nämlich Schumann, selbst mit den Waffen des Wortes anzukämpfen zehn Jahre lang bemüht war. Gerade die Vorherrschaft, welche das Clavier einer- und (wie ich in Parenthese hinzufüge) die italienische Oper andererseits gewonnen, wie die Richtung, welche angesehenste Repräsentanten der Claviermusik, Hummel voran, genommen hatten, führten solche Verflachung und Entartung herbei. Alle Kunst drohte in einem seichten, leeren Phrasenthum, einem bloß sinnlichen Geklingel unterzugehen, und das Virtuosenthum fing an, besonders seit dem Auftreten Liszts und Thalbergs, die erste Rolle zu spielen und die Lorbeeren, und nicht bloß diese[1]) einzuernten, welche den großen, schaffenden Genien in viel spärlicherem Maße zu Theil geworden waren, um nicht mehr zu sagen.

Mit dem ganzen Ernste einer echt künstlerischen Natur trat Mendelssohn dieser Verwilderung entgegen, der auch am meisten dazu beitrug, das halberloschene Andenken an Sebastian Bach, den in manchem Betracht größten Tonmeister aller Zeiten, wieder lebendig zu erwecken. Er sowohl, wie sein genialer, nur wenig jüngerer Zeitgenosse R. Schumann haben der Tonkunst, welche eigentlich im Ganzen (wie auch R. Wagner immer behauptet, und ich glaube nicht mit Unrecht) ihren großen Kreislauf schon vollendet hat (denn jede Kunst erschöpft sich endlich), noch gewisse neue Elemente zugeführt, welche jedoch auf dem Gebiete der Claviermusik in den Productionen Schumanns, insbesondere den kleineren, noch entschiedener hervortreten, als in jenen Mendelssohns.

Bevor ich jedoch zu diesen beiden hervorragendsten Repräsentanten der jüngsten Phase der Tonkunst, welchen in einiger Hinsicht noch Chopin beizugesellen ist, übergehe, um mit einer summarischen Betrachtung ihrer Kunstthätigkeit, so weit dieselbe in den Kreis des hier gewählten Themas fällt, diesen Vortrag abzuschließen, gedenke ich nur vorher noch, der Vollständigkeit wegen, soweit von solcher hier überhaupt die Rede sein kann, zweier Künstler, von welchen der eine sowohl als Componist, wie als Virtuos und als Lehrer mehrere Decennien hindurch auch bedeutenden Einfluß ausübte,

nämlich Ignaz Moscheles, der andere aber, Ludwig Berger, zwar für die allgemeine Kunstentwicklung von keiner bemerkenswerthen Bedeutung geworden ist, aber von Seite wenigstens der clavierspielenden Welt noch heute mehr Beachtung verdienen dürfte, als ihm jemals zu Theil geworden zu sein scheint.

Moscheles gehört als Clavier-Componist im Ganzen der von Hummel angebahnten Richtung an und sein Concert in G moll darf als eines der edelsten Producte derselben gerühmt werden. Sein geistreiches, interessantes Concert phantastique dagegen athmet einen leidenschaftlicheren, herberen Ton, als er Hummels Compositionen eigenthümlich zu sein pflegt, da selbst diejenigen pathetischen Gehaltes nur selten einen gewissen akademischen Charakter verleugnen. Allgemeine Beliebtheit hat sich, auch um seiner technischen Nützlichkeit willen, sein großes Studienwerk erworben, da dieses Etudenwerk mit glücklichem Geist und Geschmack das utile cum dulci verbindet und den vorzüglichsten, empfehlenswerthesten Werken dieser Gattung beigezählt werden darf, die leider einige Decennien hindurch all zu sehr gewuchert und viel Unkraut erzeugt hat, worunter die Czernyschen Etuden, welche, allen musikalisch-künstlerischen Inhaltes und Reizes baar, den jugendlichen Spieler zur ganz rohen Arbeitsmaschine degradiren. In einem dritten Theile, welchen der Componist den beiden ersten jenes Studienwerkes nachfolgen ließ, bemerkt man insbesondere auch schon jenes Streben nach sogenanntem charakteristischem Ausdruck, welches für die neuere, vielmehr neueste Kunstphase so bedeutsam geworden ist, und mit dem Stichworte „Programmusik“ bezeichnet zu werden pflegt. Doch möchte im Ganzen jener dritte Theil den beiden ersten nachstehen und ist vielfach etwas schwülstig gerathen.

Von Berger muß ich mich begnügen hier den Namen genannt zu haben und darauf hinzuweisen, daß wir auch von ihm, außer einigen theilweise höchst trefflichen Sonaten, vor allem ein wahrhaft geniales Etüdenwerk besitzen, welches ja wie es ebenfalls „sehr nützlich zu spielen ist“, zugleich einen überaus feinen künstlerischen Genuß bietet — musikalischer Champagner — wie er uns freilich später noch moussirender geboten wurde.

Weniger von Mendelssohn, dessen Werke im Ganzen einen durchaus mehr gehaltenen Charakter an sich tragen, als von Schumann, zumal in seinen Jugend-Productionen, und von Chopin, dem

im Champagnerreiche ausgereiften Polen, dessen Muse bald ein schwärmerisch-melancholisches, düster-leidenschaftliches, dann wieder übermüthig-keckes, ja kokettes Antlitz zeigt und sich in nervöser Reizbarkeit gerne in sinnlichen Klangreizen einwühlt.

Mendelssohn, bekanntlich, wie Moscheles, jüdischer Abstammung, erscheint für eine Geschichte der Clavier-Musik insofern von minder hervorragender, so zu sagen epochemachender Bedeutung (obgleich gerade er am entschiedensten „Schule gemacht" hat), als sich kaum sagen läßt, daß er auf diesem Gebiete der Kunst ein wesentlich neues Element zugeführt hätte, wenn er auch eine gewisse Stilbesonderheit ausbildete, welche die allgemeinste Nachahmung fand. Auch hat Mendelssohn seine große Kunstthätigkeit nie in so concentrirter Weise dem Clavier zugewendet, als dies bei Chopin der Fall war, der fast ganz darin aufging, und bei Schumann in seiner ersten Periode. War doch eines seiner brillantesten Erstlingswerke ein Orchesterwerk, die überaus reizende, hochgeniale Ouvertüre zu Shakespeares „Sommernachtstraum". In seinen so berühmt und beliebt gewordenen sogenannten „Liedern ohne Worte" für das Pianoforte hat er zwar gewissermaßen eine neue Form gegeben, aber nicht nur, daß man z. B. auch Beethovens Adagio der Cis moll-Sonate, Fields Notturnos nicht unschicklich als Lieder, aber Gesänge ohne Worte bezeichnen könnte, so bildet ja das Vorwalten der Cantilene und damit einer mehr homophonen Gestaltung überhaupt das charakteristische Merkmal der neuern Instrumentalmusik, welches, unter dem Einflusse der Liedcomposition, am entschiedensten schon bei Schubert hervorgetreten war, wie ja auch in Haydns, Mozarts und Beethovens Werken im Verhältniß zu den Bachschen das contrapunktische, polyphone Element gegen das melodisch-harmonische, homophone zurücktritt. Mendelssohn hatte sich, obwohl ein sehr reicher Geist, doch Beethoven, dem Unvergleichlichen, an Erfindungskraft beträchtlich nachstehend, eine ganz eigenthümliche Phraseologie gebildet, welche, wenn auch in geistreichen Varianten, in den meisten seiner Instrumental-, wenigstens Clavierwerke immer wiederkehrt, wodurch dieselben eine gewisse Manierirtheit erhalten — die sich indessen auch bei Mozart (viel mehr als bei Haydn) bemerken läßt, und von welcher unter allen epochalen Componisten und Tondichtern alter und neuer Zeit überhaupt nur Beethoven und Schubert völlig frei erscheinen. So herrscht auch

in Mendelssohns Claviermusik im Ganzen ein gewisser sentimental-elegischer Zug einer-, eine nervös-leidenschaftliche Aufgeregtheit andererseits, welche indessen ebenfalls einen Grundzug aller neueren Kunst bildet vor. Die plastische Ruhe, die schöne, innerlich beseligte Harmonie, in welcher Haydns und Mozarts, zum größeren Theile auch noch Beethovens Schöpfungen gleich Silberschwänen dahinziehen oder adlerartig, in majestätischem Fluge das Wolkenmeer durchsegeln ist aus der Kunst (im Ganzen und Großen!) geschwunden. Die blühende Muse verräth einen kränkelnden Zug und ihre Kundgebungen zeigen mitunter eine bedenkliche Aehnlichkeit mit Fieberträumen. Indem man die Trias der drei großen Meister Haydn, Mozart und Beethoven fast wie eine Einheit betrachten könnte, deren Elemente sich im Laufe einer hundertjährigen Entwicklung potenzirten, ließe sich sagen, daß die bei diesen Meistern so fest ausgebildete Melodie seither in ein unruhiges Schwanken gerieth und immer mehr der geistreichen, aber ruhelos auf- und niederwogenden Phrase wich. Die Tonkunst macht dieselbe Wandlung durch, welche wir auch in den Phasen der Malerei beobachten: die Zeichnung tritt zurück, indem die Umrisse der Gestalten immer mehr zerfließen, das coloristische Element drängt sich in den Vordergrund. Diese Wandlung ist nach den verschiedenen Seiten hin schon durch Beethoven, in den Werken seiner letzten Periode, durch Schubert einer-, wie durch Hummel und die Virtuosen-Richtung andererseits vorbereitet und durch den Gang der allgemeinen Geistes- und Kunstbildung befördert worden. Und sie tritt gerade in Schumanns Productionen, sowohl nach der positiven, wie negativen Seite am markantesten hervor, weshalb ich nur bei ihnen noch etwas ausführlicher verweile.

Ueber Mendelssohns einschlägige, nämlich Clavier-Werke begnüge ich mich daher zu bemerken, daß dieselben, bei all dem, wodurch sie so sehr gegen die Productionen seines großen, übergewaltigen und schlechthin unnahbaren Vorgängers, Beethovens zurückstehen, doch eine reiche Fülle reizenden und geistreichen Tonlebens in sich bergen. Ich nenne nur ausdrücklich und ganz beispielsweise das Concert in D moll, die herrlichen Variationen in Es, die schöne Clavier-Cello-Sonate in D, die zwar nicht formstrengen, aber geistvollen Fugencompositionen, die immer mit zu den edelsten Erzeugnissen der Ton-Muse gezählt werden müssen, und

vielleicht wären auch die bereits erwähnten, meist sehr lieblich und interessant erfundenen „Lieder ohne Worte“, schon wegen des bedeutenden Einflusses, welchen sie nach mehr als einer Seite hin ausübten, hier ausdrücklich hervorzuheben. Insbesondere war es wie bekannt, das Elfenhafte, dessen Ausdruck dem großen Künstler am Vorzüglichsten und Genialsten gelang, weshalb wir diese Ausdrucksweise auch so häufig bei ihm wiederkehrend finden, wie sie ja gleich in seiner ersten größeren, erstaunlicher Weise schon in seinem 17. Lebensjahre ausgeführten Tondichtung, der Sommernachtstraum-Ouvertüre, die vorwaltende ist. Waren ja auch in der Poesie und Malerei damals mit Vorliebe die Schemen der Elfen und Nixen wieder wachgerufen worden, die mit Mendelssohn ihren triumphirenden und wohl glänzendsten Einzug in das Tonreich hielten, welches gerade für diese in der menschlichen Phantasie geborenen luftigen Wesen die geeignetsten Ausdrucksmittel besitzt.

Man bezeichnet ja jene Epoche der jetzt zuerst innig verbundenen Poesie und Tonkunst, welche sich im Beginne dieses Jahrhunderts entwickelte, und an deren Ausgang wir stehen, gewöhnlich als die „romantische“. Der (relative) Gegensatz des sogenannten Classischen und Romantischen aber wird in das Vorwalten der plastischen Gestaltung, in das Maßvolle der Composition und des Ausdrucks dort gegen die hier vorwaltende Neigung zu dämmerhaften Umrissen und zu Ueberschwenglichkeit des Gefühlsausdruckes gesetzt. In diesem Sinne sind Componisten wie Händel, Haydn, Mozart und Beethoven in seinen beiden ersten Perioden als Classiker zu bezeichnen. Dagegen hat schon der alt-ehrwürdige Bach ein stark romantisches Element in sich, wie solches z. B. in dem Adagio des früher gedachten italiänischen Concertes ganz wundersam sich offenbart; in den Werken aus Beethovens dritter Periode wie in jenen Schuberts enthüllt dieser Geist der Romantik einerseits seine mystisch-dämonischen Tiefen, wie er andrerseits seine farbenschillernde Pracht entfaltet.

Dieses romantischen Geistes voll sind die kleinen, oft nur wie hingehauchten Gebilde Chopins, des Sprossen der ritterlichen und unglücklichen Nation der Polen, ihres bedeutendsten Repräsentanten auf musikalischem Kunstgebiet. Ich sage „die kleinen“, weil in ihnen der Schwerpunkt seiner künstlerischen Bedeutung liegt, weil diese kleineren Formen, die er auch überwiegend gepflegt hat, der

Eigenthümlichkeit seiner zwar sehr einseitigen, aber innerhalb engerer Schranken wahrhaft genialen Begabung auch am angemessensten waren. Ganz und gar ein Sohn seines Vaterlandes repräsentiren sich auch seine glänzenden, farbenprächtigen Polonaisen und seine bald feurig-kecken, bald schwärmerisch-melancholischen Mazurkas als die Glanzseiten seiner ganz eigenartigen, häufig aber krankhaft afficirten und ganz maßlos verschnörkelten und verkräuselten Productionen. Doch wäre es ungerecht neben ihnen nicht wenigstens auch seine Concerte hervorzuheben, besonders jenes in E moll, dessen Orchester-Introduction z. B. tiefsinnig concipirt, von einem so edeln und maßvollen Geiste erfüllt ist, daß sie wohl auch Beethoven geschrieben haben könnte, wie es merkwürdiger Weise unter den Werken Beethovens, der doch sonst wahrlich nicht das mindeste mit Chopin gemein hat, auch wenigstens ein Stück giebt (außer dem Adagio der Cis-moll-Sonate), welches allenfalls auch von Chopin herrühren könnte, nämlich das (sehr kurze) Adagio des G-dur-Concertes, welches ganz jenen, ich möchte sagen, todesmatten Geist athmet, der uns so häufig aus Chopins ätherischen Tongebilden anhaucht, für welche Stimmungs-Nüance der Franzose den so bezeichnenden Ausdruck: languissant besitzt. Dagegen sind bekanntlich so viele andere Compositionen dieses Tondichters nichts weniger als „ätherisch" und verlangen vielmehr Spielerhände mit eisernen Muskeln und Sehnen, wie auch von einer physischen Spannkraft, wie sie nur Auserwählten zu Theil wird. Letzteres z. B. seine zwölf großen, meistentheils sehr geist- und poesievollen Etüden, welche, innerhalb der Kunst (zum Theil wohl bereits außer ihren Grenzen liegend), so ziemlich schon den Chimborasso technischer Schwierigkeit repräsentiren und die Spitze eines heutigen »Gradus ad Parnassum« bilden könnten. So sehr man aber auch dieses phantastische Ueberwuchern der Tonphrase bedauern und aus der Kunst ausschließen möchte, so ist doch andererseits nicht zu leugnen, daß dieses Element z. B. in dem vorgedachten Concert von Chopin, den man einen musikalischen Klingsor nennen möchte, mit entzückender Feinheit behandelt worden ist. Wie eine aus Champagner-Perlenschaum gebildete Cascade steigen diese musikalischen Springfluthen empor und sinken wieder rauschend in das mit Goldfischen gefüllte Becken zurück, die silbernen Strahlen des Mondes funkeln und glitzern durch sie hindurch — es ist eben die „mondbeglänzte

Zaubernacht" der Romantik, in welche wir hineinblicken oder die vielmehr aus diesen Tonbildern herausklingt!

Aber ganz eigentlich als der Romantiker par excellence erscheint jener wundersame Künstler und Tondichter, welchem elterliche Laune zu seinem sehr unromantischen Zunamen (Schumann) einen entschieden romantisch anklingenden Vornamen (Robert) beigegeben hat, wie sonderbarer Weise eine ähnliche Verknüpfung sich in den Namen des „romantischen" Philosophen Arthur — Schopenhauer und des nicht minder, ja sogar ganz ungeheuerlich romantischen Wort-Ton-Dichters und Denkers Richard — Wagner vorfindet.

Robert Schumann war in seiner ersten Künstler-Periode, welche in mancher Hinsicht als die allermerkwürdigste erscheint, ganz und gar der Clavier- und Lieder-Composition zugewendet. Zugleich erscheint es charakteristisch, daß sein Genius mit Vorliebe kleinere häufig aber cyklisch zusammenhängende Formen zum Ausdruck seines inneren musikalischen und menschlichen Geistes-, Phantasie- und Gemüthlebens wählte. Zwar haben wir noch aus seiner ersten Periode auch zwei Solo-Sonaten in Fis und G moll, dann ein drittes Werk (in F moll), welches er zuerst »Concert sans orchestre«, dann aber auch Sonate überschrieb, alle drei höchst merkwürdige Compositionen, in welchen sich ein grenzenlos geniales Tonvermögen offenbart, zum Theil aber fast mehr noch wilde Eruptionen eines faustisch aufgeregten Geistes, der im Sturmwirbel einer gewitternächtlichen Phantasie erst nach fester Gestaltung ringt. Insbesondere die Fis-moll-Sonate ist — ein wahrer musikalischer Vulkan-Krater — ganz von dieser dämonischen Glut durchlodert, wenn auch mitten aus den Flammen heraus zuweilen gar liebliche und sirenenhafte wie auch koboldartig scherzende Stimmen erklingen, besonders im Adagio und in dem, vor allem durch eine kühn-groteske Recitativstelle auffallenden Mittelsatze des Scherzo.

Das Concert sans orchestre, mit den wunderbar schönen, tiefempfundenen Variationen als Mittelsatz, welches freilich auch eben so wenig die Stileigenthümlichkeit des Concertes wie der Sonate zeigt (daher auch das Schwanken in der Wahl des Titels), enthält insbesondere in seinem Finale ein Tonstück von so eigenthümlichem Gepräge, so völlig eigenartigem Geist, wie in der ganzen Musik-, resp. Clavier-Literatur kein ähnliches zu finden sein möchte: ein magisches Schattenspiel, dahinhuschend wie etwa die Phantasien

eines Opiumrausches, mit welchen ich zwar persönlich nicht bekannt bin, oder unter den Wellen und Wirbeln des mächtig aufgeregten Tonmeeres, unter den bald flüsternden, bald riesenhaft anschwellenden Wogen wundersamster Harmonien (aus welchen zwar der alte Bach hervorblickt), bewegt sich ein feierlich gemessener tiefsinniger Gesang hin — bis zuletzt freilich die Dämonen die Uebermacht erhalten und das im Ganzen schon gewitternächtliche Werk in einem Orkan ausbraust. Noch ein viertes größeres Werk dieser Periode von gleichem Phantasie- und Empfindungs-Reichthum, eine Liszt gewidmete Phantasie in C dur, hebe ich hauptsächlich hier noch hervor wegen des ihm vorgesetzten bedeutsamen Motto, nämlich den Versen Friedrich Schlegels: Durch alle Töne tönet Im bunten Erdentraum Ein leiser Ton gezogen Für den der heimlich lauschet.

Auch ein großes Variationenwerk (in Cis moll) stammt aus dieser ersten Epoche des Schumannschen Kunstschaffens, ein Werk, dem Grundtone nach so düster, als die früher genannten, aber in ein jubelnd-triumphirendes Finale auslaufend, in welchem diese Form mit eben so genialer Freiheit (aber nicht Willkür!) als in höchstem Glanze behandelt erscheint, in seiner Art ein so großartiges Werk, wie die früher hervorgehobenen Variationenwerke Bachs und Beethovens. Schumann bezeichnet es zwar als »Etudes«, mit dem bezeichnenden Beisatze »symphoniques«, aber er hat diesen Titel wohl hauptsächlich mit Rücksicht auf die technische (auch sonstige[1]) Schwierigkeit der Ausführung gewählt, der Beisatz „symphonisch“ aber ist bezeichnend für Schumanns, man möchte sagen, orchestrale Behandlung des Pianoforte überhaupt, welche vornehmlich durch ihn und — Liszt allgemein vorherrschend ward.

So ist es auch bezeichnend, daß sich Schumann in dieser seiner Jugendepoche zu einer Bearbeitung der Violinetüden Paganinis für Pianoforte hingezogen fühlte, welche eine so geistreiche ist, als sie sich von einem so auserlesenen feinen Kopfe erwarten läßt. Sie giebt das Interesse zu erkennen, welches Schumann zugleich an der Spieltechnik nahm. In der That ist die Entwicklung der Technik, wie sie sich damals unter den Händen der großen Virtuosen ausgebildet hatte, nicht ohne Einfluß auf Schumanns Kunstschaffen

geblieben. Seine Phantasie würde sich in dieser Richtung vielleicht nicht so, man möchte fast sagen, schranken- und zügellos entbunden haben, wenn es nicht schon Hände (zu welchen allerdings auch die entsprechenden Köpfe gehören) gegeben hätte, welche dergleichen auszuführen vermochten — denn jeder Componist muß wünschen, daß seine Werke aus der papiernen in die lebendige Existenz hinübergeführt werden — also muß es wenigstens möglich sein. (Sonst ist der Proceß in der Kunstgeschichte zwar der umgekehrte, daß die Entwicklung der praktischen Virtuosität durch die in ihren Mitteln potenzirte Kunstthätigkeit hervorgerufen wird.) Wirklich sind es Schumanns Werke dieser ersten Periode, welche die ganze wunderbare Spielfülle des modernen Pianoforte entfalten, aber im großen Ganzen, in durchaus künstlerischer und poesiegetränkter Weise. Diese Werke schließen, was auch sonst von gewissen rigorosen und berechtigten ästhetischen Standpunkten gegen sie eingewendet werden möchte, einen so wunderbaren Harmonien-Zauber in sich, daß wer von ihrem Reiz einmal getroffen und gefangen worden ist, sich demselben nicht so leicht und so bald wieder entwinden wird. Aber ich will auch hinzufügen, daß es nicht ganz gefahrlos ist, sich diesem Reiz widerstands- und rückhaltlos hinzugeben und daß man wenigstens der zarteren Jugend gegenüber, sich fast als ein warnender (und nicht verlockender!) Eckart vor diesen — Venusberg hinstellen möchte, dessen Grotte zwar mit lieblichsten Rosen, aber auch mit Nachtschatten behangen und ausgeschmückt ist. Der Duft, welcher aus diesen Tonfluthen emporsteigt, ist ein so berauschender, daß nur etwas schwächere Sinne von demselben leicht bis zur Betäubung eingenommen werden, daß sie zum mindesten darüber leicht die Empfänglichkeit für die einfache, keusche Schönheit, die durchsichtige Klarheit der früheren Kunst verlieren.

Ich muß mich natürlich hier mit dieser allgemeinen Charakteristik der Schumannischen Muse, wie sie am prägnantesten in den Werken seiner ersten Periode erscheint, begnügen, obgleich ich sie selbst hier nur mehr von ihrer düster-prächtigen und fast noch gar nicht von ihrer mehr reizenden Seite beleuchtete, in welcher sie sich besonders in den kleineren, cyklischen Tongebilden, wie den soge-

nannten Davids-Bündler-Tänzen, den „Novelletten", der wundersamen „Kreisleriana", den anmuthsvollen „Kinder-Scenen" darstellt, noch auch des sprudelnden keck-phantastischen Humors gedacht habe, mit welchem sie uns z. B. in den „Carnevalsscenen", dem „Faschingsschwank aus Wien", dem, ausdrücklich als „Humoreske" bezeichneten opus 20 überrascht, wenn auch vielleicht mitunter noch mehr frappirt als erfreut.

So auffallend die Zusammenstellung klingen mag, so läßt sich doch sagen, daß der Altmeister Bach und der genialste Repräsentant der jüngst abgelaufenen Kunstphase sich, in fast allem Uebrigen so überaus heterogen, darin nahe berühren, daß beide (die größten Harmoniker, wie Haydn, Mozart und Beethoven die größten Melodiker, sind, welche die deutsche Kunst hervorgebracht hat, — nur daß diese profunde Entfaltung der wunderreichen Harmonien-Welt bei beiden Meistern auf einem ganz verschiedenen Wege und daher auch mit ganz verschiedener Wirkung erfolgt. Bei Bach nämlich erscheint dieser überschwengliche Harmonienreichthum (welcher natürlich auch den kühnsten Dissonanzen-Gebrauch in sich schließt) mehr secundär im Gefolge seiner wunderbaren contrapunktischen Verschlingungen, bei Schumann dagegen erscheint er als das primäre Gestalten treibende Element. Dort fällt er daher oft mehr nach dem Auge und inneren Gehör des Partitur-Studirenden auf, als dem unmittelbaren Gehör, hier aber tritt er in die sinnfälligste Erscheinung und erweckt unter allen hier gemischten Kunst-Elementen die gespannteste Aufmerksamkeit.

Dabei ist freilich auch nicht zu verschweigen, daß diese Feinheit der Harmonik, wie auch Rhythmik in Schumann eben so an ihrer äußersten Grenze angelangt war, als die Gewalt der Contrapunktik in Bach (wie die in einigen Theilen bereits abstruse „Kunst der Fuge" beweist) und die Uebermacht des musikalischen Ideenvermögens in Beethoven, welche im Finale der neunten Symphonie, wie in einigen seiner letzten Quartett- und Sonaten-Compositionen kaum mehr in eine fest in sich abgeschlossene Kunstform einzugehen vermochte.

Schumann scheint dies auch selbst gefühlt zu haben, denn er,

welcher für alle Kunstart einen so überaus feinen kritischen Sinn besaß, wie man aus seinen in zwei Bänden gesammelten Schriften ersehen kann, konnte desselben auch für seine eigene nicht baar sein. In seiner zweiten Künstlerperiode cultivirte er daher nicht nur mehr die großen, von den „Meistern“ überlieferten Kunstformen, er führte den Gebrauch der Technik auf ein etwas einfacheres Maß zurück, er entwand sich überhaupt mehr der Herrschaft des Claviers und concentrirte seine überreiche Kraft mehr in den großen Formen der Orchester- und Vocalmusik — um dieselbe endlich leider zu überspannen und selbst den Dämonen zu verfallen, mit welchen er in seiner Jugend in so schwerem Kampf gelegen, mit denen er ein so kühnes Spiel getrieben, und die vor allem in seiner Manfred-Musik später noch einmal in einem so imposanten Feuerstrahl emporzüngelten.

Ich glaube, daß zu dieser — „Umkehr“, wie es die Einen, oder „Läuterung“, wie es die Andern nennen, viel der Einfluß seines von ihm innig verehrten und bewunderten Zeitgenossen Mendelssohn-Bartholdy beigetragen haben möchte, wie auch einige Werke dieser Periode eine auffallende Verwandtschaft mit der Stil- und Ausdrucksweise dieses großen Künstlers zeigen, gewiß wenigstens das Clavier-Trio in D moll, welchem ich denn aber eben auch das andere eigenartigere in F dur vorziehen möchte — denn Schumann ist eben so, wie jeder echte Vollblut-Künstler, der nie ein bloßer (bewußter oder unbewußter) Nachahmer (auch nicht im besten Sinne) sein kann, auch dort am größten, wo er am eigenthümlichsten ist — welche „Eigenthümlichkeit“ nur nie die Fundamentalgesetze der Kunst umstoßen und verleugnen darf, wie dieses in der neuesten „Aera der Tonkunst“ vielfach zu geschehen scheint, obwohl die Anzahl der annoch lebenden Künstler, wenigstens auf deutschem Boden, auch nicht ganz gering ist, welche noch mit treuem Ernste des heiligen Vesta-Feuers der Kunst walten, bis es dereinst vielleicht auch auf deutschem Boden, ihrem gegenwärtig ziemlich letzten Hort, erlöschen wird, denn

> Es folget das Vergehen allem Werden —
> Dies ist das Loos des Schönen auf der Erden —

Die **K u n s t** mag und wird vielleicht fortbestehen so lange eine Menschheit auf diesem Planeten besteht und mag Anastasius Grün Recht behalten, welcher den „letzten Dichter“ mit dem „letzten Menschen“ geboren werden und sterben läßt; aber die **K ü n s t e** (zu welchen im engeren Sinne Goethe wenigstens die Poesie nicht gezählt wissen wollte) haben gewiß Culminationspunkte, nach deren Ueberschreitung ihre Productionen in späteren Zeiten nur noch eine secundäre Bedeutung behaupten können.

zig.

Sche

rräge

Nr. 1
" 2
" 3 Nach des Robert

4 tar Bagge.

5 August Reißmann
6

ck
träge

M

Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13.—16. Jahrhundert. Auf Veranlassung der histor. Commission in München herausgegeben von R. v. Liliencron. 4 Bände u. Nachtrag. 43 M. 50 Pf.

Schmidt, J. H. H., Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung. 4 Bände. 1872. 51 M.

I. Eurhythmie. 8 M. — II. Antike Compositionslehre. 18 M. — III. Die Monodien u. Wechselgesänge. 12 M. — IV. Griechische Metrik. 13 M.

Schmidt, J. H. H., Leitfaden in der Rhythmik und Metrik der classischen Sprachen für Schulen. 1869. 1 M.